



Expedition Arcada: En fallstudie i dokumentärfilmsprocessen

Frida Ulfsson

Examensarbete / Degree Thesis
Film och Television / Manus och Regi
2017

| | |
|---|---|
| EXAMENSARBETE | |
| Arcada | |
| Utbildningsprogram: | Film och Television |
| Identifikationsnummer: | 6129 |
| Författare: | Frida Ulfsson |
| Arbetets namn: | Expedition Arcada: En fallstudie i dokumentärfilmsprocessen |
| Handledare (Arcada): | Kauko Lindfors |
| Uppdragsgivare: | |
| <p>Sammandrag:</p> <p>Syftet med detta arbete är att kartlägga och analysera produktionsprocessen för en av de två dokumentärfilmer som spelades in under Expedition Arcada år 2015. Med hjälp av en fallstudie presenteras en systematisk beskrivning om hur produktionsprocessen under Expedition Arcada skiljer sig från den traditionella produktionsprocessen, samt vad resultatet är av att arbeta med manus, regi och klipp under avvikande omständigheter. Utifrån det teoretiska ramverket, som främst baserar sig på Michael Rabigers bok <i>Directing the Documentary</i> från 2004, analyseras förproduktionen, produktionen och postproduktionen utifrån subjektiva erfarenheter. De mest framträdande skillnaderna mellan Expedition Arcada och den traditionella produktionsprocessen är att regissören inte var närvarande då majoriteten av materialet filmades in och att det inte fanns möjlighet att se det inspelade materialet förrän i klippet. Avvikelserna hade en ogynnsam effekt på arbetsflödet och uppstod snarare som symtom av Expedition Arcada, än som medvetna val. Många problem som uppstod i samband med expeditionen kunde ha undvikits genom god planering, kommunikation och tidsplanering. En del problem som uppstod var svåra att förutspå och ibland påverkades produktionen av utomstående faktorer såsom väder eller olycksfall. Bristfälligt utförande av manus, <i>proposal</i> och <i>treatment</i> genomsyrade dokumentärfilmsproduktionen och skapade en kedjeeffekt som kom att påverka faserna som följde.</p> | |
| Nyckelord: | Dokumentär, produktionsprocess, Expedition Arcada |
| Sidantal: | 39 |
| Språk: | Svenska |
| Datum för godkännande: | |
| | |

| | |
|--|--|
| DEGREE THESIS | |
| Arcada | |
| | |
| Degree Programme: | Film and Television |
| | |
| Identification number: | 6129 |
| Author: | Frida Ulfsson |
| Title: | Expedition Arcada: A case study of the documentary process |
| Supervisor (Arcada): | Kauko Lindfors |
| | |
| Commissioned by: | |
| | |
| <p>Abstract:</p> <p>The purpose of this thesis is to survey the three production stages of one of the two documentaries that were shot during Expedition Arcada in the spring of 2015. I examine the outcome of working as a director, editor and scriptwriter in a documentary film that doesn't follow the traditional production process and how this way of working affected the end result. In this case study I analyse my observations and compare them to the traditional production process that is defined by Michael Rabiger in the book <i>Directing the Documentary</i> from 2004. The main differences between the traditional production process and the one that took place during Expedition Arcada is that the director was not present during shooting and could not view the material before editing. This was an unfavourable way of working that arose rather as a symptom due to the nature of Expedition Arcada than an actual choice. Time management, planning and communication would have been the solution to most problems – including problems that occurred due to external elements such as weather or accidents. The biggest shortcoming is the execution of the script, treatment and proposal, which led to a chain reaction and affected all the production stages that were to follow.</p> | |
| Keywords: | Documentary, production process, Expedition Arcada |
| Number of pages: | 39 |
| Language: | Swedish |
| Date of acceptance: | |

INNEHÅLL

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | INLEDNING..... | 6 |
| 1.1 | Bakgrund | 6 |
| 1.2 | Syfte | 6 |
| 1.3 | Frågeställning | 7 |
| 1.4 | Metod och disposition | 7 |
| 1.5 | Material | 8 |
| 1.6 | Avgränsning | 9 |
| 2 | FÖRPRODUKTION..... | 9 |
| 2.1 | Dokumentär | 9 |
| 2.2 | Forskning | 10 |
| 2.2.1 | <i>Proposal och treatment</i> | 11 |
| 2.3 | Checklista för en förproduktion | 12 |
| 3 | PRODUKTION | 13 |
| 3.1 | Dokumentärfilmens regissör | 13 |
| 3.2 | Regissera medverkande | 13 |
| 3.3 | Regissera filmteam | 15 |
| 3.4 | Intervju | 15 |
| 3.4.1 | <i>Checklista för intervjuer</i> | 17 |
| 4 | POSTPRODUKTION | 17 |
| 4.1 | Transkribering och logg | 19 |
| 4.2 | Pappersklipp och struktur | 20 |
| 4.3 | Det första klippet, råklipp och slutklipp | 21 |
| 5 | FÖRPRODUKTION - PROCESSBESKRIVNING | 21 |
| 6 | PRODUKTION - PROCESSBESKRIVNING | 23 |
| 7 | POSTPRODUKTION - PROCESSBESKRIVNING..... | 24 |
| 8 | SAMMANFATTNING OCH SJÄLVREFLEKTION | 26 |
| 8.1 | Analys och självreflektion: Förproduktion | 26 |
| 8.1.1 | <i>Analys och självreflektion: Modus</i> | 26 |
| 8.1.2 | <i>Analys och självreflektion: Forskning</i> | 26 |
| 8.1.3 | <i>Analys och självreflektion: Proposal och treatment</i> | 27 |
| 8.1.4 | <i>Analys och självreflektion: Förproduktionens checklista</i> | 28 |
| 8.2 | Analys och självreflektion: Produktion | 28 |
| 8.2.1 | <i>Analys och självreflektion: Regi</i> | 28 |

| | | |
|----------|--|-----------|
| 8.2.2 | <i>Analys och självreflektion: Regissera medverkande</i> | 28 |
| 8.2.3 | <i>Analys och självreflektion: Regissera filmteam</i> | 29 |
| 8.2.4 | <i>Analys och självreflektion: Intervju</i> | 30 |
| 8.2.5 | <i>Analys och självreflektion: Checklista för intervjuer</i> | 31 |
| 8.3 | <i>Analys och självreflektion: Postproduktion</i> | 31 |
| 8.3.1 | <i>Analys och självreflektion: Logg och transkribering</i> | 31 |
| 8.3.2 | <i>Analys och självreflektion: Pappersklipp och struktur</i> | 32 |
| 8.3.3 | <i>Analys och självreflektion: Det första klippet, råklipp och slutklipp</i> | 33 |
| 8.4 | <i>Analys och självreflektion: Sammanfattning</i> | 34 |
| 9 | SLUTDISKUSSION | 34 |
| 9.1 | Reflektion kring frågeställningarna | 34 |
| 9.2 | Slutord | 35 |
| | KÄLLOR | 36 |
| | BILAGA 1 | 37 |
| | BILAGA 2 | 38 |
| | BILAGA 3 | 39 |

1 INLEDNING

Våren 2015 reser 45 studerande vid Yrkeshögskolan Arcada till franska alperna tillsammans med den finske äventyraren Patrik ”Pata” Degerman och den svenske rullstolsatleten Aron Anderson. Utgångspunkten för *Expedition Arcada* är att Pata Degerman och Aron Anderson ska bestiga en 300 meter hög bergsvägg i La Grave, Frankrike och att utvalda studerande från olika studielinjer vid Yrkeshögskolan Arcada ska styra ihop projektet med gemensamma krafter. Studenternas specialkunskap inom bl.a. turism, marknadsföring, vård, teknik och media ställs på test under de månader som Expedition Arcada planeras, utförs och sammanställs.

1.1 Bakgrund

Expeditionens medieteam bestod av ca 15 stycken film- och televisionsstuderanden från olika årskurser. Medieteamet fick i uppgift att producera ett flertal kortare videoklipp samt två dokumentärfilmer - en om expeditionen som sådan och en om Aron Anderson. Ann-Christin Bengelsdorff utnämndes till huvudansvarig för dokumentärfilmsgruppen och tog sig an att skriva manus och regissera den förstnämnda dokumentären och jag skrev manus för dokumentärfilmen om Aron.

I Frankrike fanns det varken möjlighet att kontrollera bildmaterialet som spelades in eller granska det material som spelats in under dagen. Intervjun, som skulle stå som grund för dokumentärfilmen, filmades in under Arons nästsista dag i Frankrike - vilket resulterade i att inga bilder kunde planeras utifrån intervjun. Med detta i bagaget bestämde jag mig för att undersöka processen av att pussla ihop en dokumentärfilm utifrån material som jag för första gånger stöter på vid klippbordet.

1.2 Syfte

Syftet med detta arbete är att undersöka produktionsprocessen för en av de två dokumentärfilmer som spelades in under Expedition Arcada 2015. Jag vill analysera processen av att skapa en dokumentärfilm där en och samma person ansvarar för manus, regi och klipp under ett projekt där det inte var möjligt att hålla koll på bildmaterialet på

inspelningsplats. Eftersom det var första gången ett projekt som Expedition Arcada utfördes vid Yrkeshögskolan Arcada hoppas jag att detta arbete kan vara till hjälp för liknande framtida projekt.

1.3 Frågeställning

Jag hoppas att min analys kan kartlägga processen av att arbeta med dokumentärfilm inom projekt som Expedition Arcada. Inom ramen för dokumentärt filmskapande hoppas jag kunna peka ut kritiska skillnader och samband mellan en traditionell arbetsprocess baserat på Michael Rabigers bok *Directing the Documentary*, 2004 och arbetssättet jag upplevde under Expedition Arcada. De konkreta frågeställningarna lyder:

- Hur skiljer sig dokumentärfilmsprocessen som förekom under Expedition Arcada gentemot det traditionella ramverket för att arbeta med dokumentärfilm?
- Vad är resultatet av att inte ha kontroll på material som samlats in på fältet då en arbetar med manus, regi och klipp för en dokumentärfilm?

1.4 Metod och disposition

Metoden jag använder mig av är en fallstudie som grundar sig på mina upplevelser under produktionsprocessen av Expedition Arcada. Fallstudie känns som det mest fruktbara tillvägagångssättet då jag vill undersöka resultatet av en produktionsprocess där en och samma person arbetar med manus, regi och klipp inom ett projekt som Expedition Arcada. Genom att blicka tillbaka och analysera produktionsprocessen samt mitt eget arbete steg för steg hoppas jag kunna peka ut kritiska skillnader mellan de olika arbetssätten samt uppmärksamma både positiva och negativa aspekter i resultatet. Jag har valt att begrunda produktionsprocessen utifrån postproduktionsfasen eftersom det är ett skede som tillåter en att betrakta materialet kritiskt och blicka tillbaka för att se vad som lyckas bra eller mindre bra.

Enligt Andersen (1998 s.129-130) är fallstudie en empirisk undersökning som belyser samtida fenomen inom ramen för det verkliga livet. Få undersökningsenheter och

många variabler kännetecknar fallstudier. Gemensamt för fallstudier är att studieobjektet är avgränsat i tid och rum. Utifrån detta studeras det som händer i den kontext där fenomenet utvecklas eller där en speciell händelse äger rum. Enligt Yin (2003 s. 17) föredras fallstudie som metod om frågor som *hur* och *varför* ställs i en situation som man har lite kontroll över och där fokus ligger på aktuella skeenden i ett konkret socialt sammanhang. Syftet med en fallstudie är att söka förståelse för det enskilda fallet och att bidra till kunskapsbyggnad. (Yin 2003, s.11)

Arbetets disposition är, förutom inledning och slutdiskussion, uppdelat i tre huvudsakliga kapitel; teori, processbeskrivning och analys. Den teoretiska delens utgångspunkt är till största del baserad på Michael Rabigers bok *Directing the Documentary* från 2004 och används för att fastställa ett traditionellt ramverk för en dokumentärfilmsproduktion. Den andra delen utgör en processbeskrivning av Expedition Arcadas produktionsprocess och den tredje delen slutför arbetet med analys och resultat.

1.5 Material

Som vetenskaplig bas för detta arbete använder jag litteratur som rekommenderats av handledare och yrkesprofessionella vid Yrkeshögskolan Arcada. Jag använder mig i första hand av Michael Rabigers bok *Directing the Documentary* från 2004 som huvudkälla för detta arbete eftersom Rabiger problematiserar och klarlägger det praktiska utförandet av dokumentärt filmskapande i en bred kontext.

Jag behöver samtidigt ställa mig kritisk till Michael Rabigers, *Directing the Documentatry* från 2004, eftersom den är förhållandevis gammal och skriven ur ett amerikanskt perspektiv. Ramverket för de som jobbar med dokumentärfilm i Finland 2015 ser sannolikt annorlunda ut p.g.a. kulturella och ekonomiska skillnader samt teknologisk utveckling.

För ytterligare förståelse av klipptechnik används Karel Resiz och Gavin Millars bok, *The Technique of Film Editing*, 2.uppl. från 1968 och Paul Rothas bok, *Documentary Film* från 1935. För att anlägga ett teoretiskt perspektiv för genre och stil använder jag mig av de modus Bill Nichols beskriver i boken *Introduction to Documentary*, 2001.

1.6 Avgränsning

Jag avgränsar mitt arbete till att skriva ur en regissörs, manusförfattares och klippares perspektiv. Ytterligare avgränsningar har jag gjort genom att nästintill utesluta att diskutera ljudarbete i klippet eftersom en ljudstuderande vid Arcada ansvarar för det. Jag har valt att avsluta mitt arbete efter editeringsprocessen trots att det inte är det sista skedet i en postproduktion, eftersom marknadsföring och distribution etc. inte är relevant för arbetet i fråga.

2 FÖRPRODUKTION

Förproduktionen är en central fas som sker efter den ursprungliga idén och före inspelning. Under denna fas ligger stor vikt på att forska och formulera en fungerande hypotes eller premiss. Man letar efter personer och platser samt skriver ett *treatment* eller *proposal*. Utrustning och filmteam bestäms också under den här fasen tillsammans med metod, detaljer, finansieringsplan och tidtabell för inspelning. Vem, vad, när, var, varför och hur, är frågor som diskuteras gällande dokumentärfilmen under förproduktionen (Rabiger 2004 s. 206-207).

2.1 Dokumentär

Enligt Nichols (2001 s. 101) finns det sex modus av representation för dokumentärfilm. Dessa framställningsformer är metoder eller tekniker som används då man skapar dokumentärfilm. Filmskaparen använder sig av representationsformerna då hen närmar sitt studieobjekt och filmar in material.

Bill Nichols (2001 s. 101-138) sex modus av representation:

1. **Förklarande modus:** Är associerad med den klassiska dokumentärfilmen och illustrerar argument genom att använda bilder. Den är en mer retorisk än estetisk och riktar sig direkt till tittaren genom att använda text, titlar eller dylikt för att framhäva idén av objektivitet och logiskt argument.

2. **Poetiskt modus:** Använder ofta olika konstformer som t.ex. fragmentering, subjektiva intryck eller surrealism för att skildra en verklighet. Detta modus vill förmedla en viss stämning och ton snarare än information.
3. **Reflexivt modus:** Är kanske det mest självkritiska och självmedvetna modus. Syftet är att öka medvetenheten om representation och anordningarna som gett dem auktoritet. Dokumentärfilmen anses vara en konstruktion eller representation snarare än att ses som ett fönster mot världen. Tittaren ska ställa sig kritiskt till all form av representation.
4. **Observerande modus:** Är representerad av rörelserna fransk *Cinema Verite* och amerikanska *Direct Cinema* vilka båda drog nytta av den tekniska utvecklingen under tidigt 1960-tal då lätt och medtagbar utrustning uppkom. Regissörerna prioriterade en spontan och direkt observation av verkligheten eftersom det fanns meningsskillnader gällande det moraliska syftet för förklarande modus.
5. **Deltagande modus:** Sammanför filmskaparen och filmens tema. Snarare än att observera ett subjekt interagerar regissören med subjektet och medverkar i filmen. Denna form av dokumentär gör regissörens perspektiv klarare och involverar hen i diskursen som produceras.
6. **Performativt modus:** Ifrågasätter grunden av traditionell dokumentärfilm och snuddar på gränser som traditionellt har hört till fiktionsgenren. Detta modus handlar om subjektiv uttrycksfullhet, poesi och retorik snarare än en objektiv representation.

2.2 Forskning

Syftet med att forska inför en dokumentärfilm är hitta kontext och samla grundläggande information. Det är också viktigt att lära känna världen i fråga för att veta vad som är betydelsefullt eller inte. Genom denna forskning får regissören chans att lära känna medverkande i filmen, skapa tillit, och se vem som utgör en bra medverkande eller inte. Regissören observerar kännetecknande beteende för att kunna skilja vad som är vanligt från ovanligt. En central del av forskningen är att upptäcka vad det ultimata syftet med filmen är och kommunicera det för de inblandade. Under detta skede utvecklas också ett *treatment* eller *proposal* som tydliggör filmens innehåll, tema och stil. Dessa används för att testa idéerna på människor eller samla in pengar. (Rabiger 2004 s. 208-210)

Enligt Rabiger (2004 s. 208-210) består forskningen av att definiera en fungerande hypotes för ämnet, undersöka människor och situationer för att se vad som är typiskt, ovanligt eller oväntat i den världen som observeras. Bakgrundsundersökning via internet, publikationer, filmer eller via experter behövs för att hitta referenser, förädla idéer och fördjupa sig i sitt ämne. Det är även centralt att skapa tillit genom att kommunicera sin vision och låta sig läras av sina medverkanden och sitt ämne. Att spendera tid med sina medverkande och sitt ämne är värdefullt om filmskaparen vill skapa förtroende och få kännedom om de medverkandes liv. Slutligen betonar Rabinger vikten av att dubbelkolla tillgänglighet och samarbetsvillighet med både människor och inspelningsplatser. Om det finns tvetydigheter bör en ha multipla perspektiv för varje person, fakta eller fasett.

2.2.1 Proposal och treatment

Syftet med ett *proposal* eller *treatment* är att klargöra den organisatoriska och tematiska analys som har, eller inte har, utvecklats under forskningen. Ett proposal eller treatment skapar en stark helhetsbild av ens intentioner när det är dags att pitcha idén, tillika som den är till hjälp vid regiarbetet under inspelningen eftersom man kan kontrollera att insamlat material är av betydelse. Dessa visar hur väl man tänker fullfölja betingelserna av själva dokumentären och bör inte endast innehålla en bra story utan ska även presentera mänskliga sanningar såväl genom bildberättande som verbalt. Det ska finnas ett personligt och kritiskt perspektiv på någon aspekt av det mänskliga tillståndet som ska informera och röra publiken emotionellt. Det är även centralt att nödvändig information är välplacerad (fakta eller kontext som varken dyker upp för tidigt eller försent) och att det finns intressanta karaktärer som aktivt försöker göra eller nå något.

En bra dokumentär är också ett bra drama. Därför är händelser som uppstår utifrån karaktärens behov viktiga att sammanfoga med dramatisk spänning och konflikt. Konfrontation och konflikt följt av upplösning och utveckling i minst en huvudkaraktär eller situation är väsentligt för ett fullständigt proposal eller treatment (Rabiger 2004 s. 212-213).

2.3 Checklista för en förproduktion

Rabiger (2004 s. 277) har checklistor för samtliga produktionsfaser. Listat nedanför är generella punkter som Rabiger vill betona vikten av under förproduktionsstadiet.

- Logistiska och mentala förberedelser är nyckeln till sammanhängande filmskapande
- Hitta en medverkande som går att investera i personligt, emotionellt och långsiktigt
- En dokumentär blir till propaganda om man inte låter publiken ta ställning och döma mänskliga värderingar
- Kännedom om vad man vill säga med sin film innan man börjar filma – ingen plan leder till ingen film
- Kunskapen som man fått under forskning kommer endast fram när man transformerar det till specifika bildplaner, sekvenser eller frågor
- Se till att stridande värderingar tar samma form på skärmen som konfrontationer
- Bra dokumentär är bra drama och visar människor som kämpar
- I varje bra berättelse genomgår någon alltid någon sorts utveckling, hur stor eller liten den än må vara – utan utveckling blir karaktärerna statiska och meningslösa
- Beteende, handling och interaktion är det bästa sättet att visa hur människor lever
- En kommer stöta på många etiska och moraliska dilemman. Det stora hela är ofta i konflikt med vad man känner att är ens skyldigheter mot de medverkande
- Dokumentärer är endast så bra som förhållandena de är gjorda under (gäller både filmteam och medverkande)
- Var redo att komplettera och modifiera visionen
- Att göra dokumentärfilm är en lång och långsam process, var därför redo att fortsätta arbeta då entusiasmen avtar
- Man ska inte ta på sig mer än vad man kan göra
- Gör inte en film som bekräftar något som människor skulle förvänta sig av ämnet
- Håll inte resurser för smala eller området för brett

- Bli inte bortskrämd av de medverkandes tveksamhet i början, fortsätt att förklara och se vad som händer
- Tvinga inte in människor i situationer eller attityder som inte är deras egna
- Berätta inte till någon att det ska filmas till det är 100 % säkert
- Lova inte att visa inspelat material om det finns risk att tappa frihet i klippet

3 PRODUKTION

3.1 Dokumentärfilmens regissör

Enligt Rabiger (2004 s. 259-260) är regissörens uppgift att ansvara för meningen och kvalitén av filmen. Hen måste utföra eller övervaka forskning, bestämma innehåll, samla ett filmteam, schemalägga inspelning, leda filmteamet och regissera medverkande under inspelning, tillika som övervaka klippningen och slutförandet av projektet. Eftersom finansiering ofta är ett problem har filmen sällan en producent, vilket betyder att regissören ofta måste samla medel före inspelning och skynda på distributionen efter.

Reisz och Millar (1968 s. 123-124) menar att dokumentärfilmsregissören har mer kontroll över sin film än en regissör som arbetar med spelfilm. De menar att regi och klipp blott är två olika faser i en och samma kreativa process eftersom tolkningen av ett tema är för personligt för att dela upp mellan manusförfattare, regissör och klippare.

3.2 Regissera medverkande

Rabiger (2004 s. 348-362) menar att regissera medverkanden i en dokumentärfilm på många sätt påminner om att regissera skådespelare i spelfilm. Intervju är bara en del av dokumentären, och om den överanvänds reduceras filmen till en *talking head-film*. För att bespara publiken från konstant verbal information behöver de få se personer i sina miljöer där de gör saker de normalt skulle göra. Dessa situationer behöver vara trovärdiga samtidigt som de avslöjar något speciellt om personerna genom deras beteende. Eftersom handling väger tyngre än ord föredrar människor generellt att döma vad människor gör snarare än vad de säger.

För många existerar endast en känsla av normalitet då de inte känner sig betraktade och när en person känner sig under noggrann granskning av en kamera kan dennes självmedvetenhet förstöra den naturlighet som normalt infinner sig. Nyckeln till att regissera skådespelare i spelfilm eller medverkande i en dokumentärfilm är den samma: se till att de har tillräckligt att göra framför kameran så att de inte faller offer för sin självmedvetenhet och se till att det som begärs av de medverkande känns organiskt för dem att göra. Rabiger menar att det minst hjälpsamma en regissör kan säga till sina medverkanden är: "var bara dig själv", eftersom de medverkande inte förstår vad regissören är ute efter, menar eller vill ha av dem. Grundprincipen är därför att be de medverkande att *göra* något istället för att be denne *vara* någonting (naturlig, normal, etc.) (Rabiger 2004 s. 349,350)

Under inspelningen kan en behöva be de medverkande att sakta ned eller kontrollera vissa rörelser, eftersom rörelse generellt uppfattas 20 till 30 % snabbare i en komponerad bild. Ibland måste man fråga sig hur villig man är att lägga sig i det som sker framför kameran under inspelning för att uppnå viss koreografi och visuell stil. Rabiger framhåller att det centralt att komma ihåg att en dokumentärfilm inte *är* verklighet men en *konstruktion av* verkligheten. (Rabiger 2004 s. 354)

Eftersom en film är delar av konstnärliga fragment som åskådaren mentalt monterar ihop till en situation behöver dessa delar vara sammanhängande. Detta betyder att teoretisk kunskap är central för att filma en konsekvent sekvens och därför bör regissören ha kännedom om geografisk struktur och känna till reglerna för kamerapositionering. Kamerapositionering kan ändra betydelsen av en scen. Att placera två personer i två separata närbilder ger exempelvis en helt annan känsla än att klippa mellan två *over-the-shoulder* bilder. I närbilderna är åskådaren ensam med den medverkande, medan *over-the-shoulder* bilden betonar relationen i tid och rum, vilket gör att åskådaren konstant ser den ena i relation till den andra och sig själv i relation till dem båda. Att bestämma hur bakgrunden kommenterar förgrunden och vice versa kan också kommentera handlingen. Olika sätt att betrakta något innebär olika sätt för åskådarna att uppfatta scenen. Filmas något ovanifrån, underifrån eller genom en förgrund förmedlar det olika budskap till åskådaren. Trots att mycket går att framställa i klippet åstadkommer en mer genom observation och juxtaposition som redan skett

under inspelningen. Därför är det centralt att inte låta kameran vara ett passivt inspelningsinstrument, utan att använda den till ironisk juxtaposition eller avslöjanden. (Rabiger 2004 s. 354, s. 359-360)

Rotha (1936 s. 38) fortsätter i samma riktning och menar att en inte betydelsen av en korrekt analys under kameraarbetet och behovet av förberedande observation innan klippet. Inget sätt att klippa kan ge rörelse åt bilder som inte har rörelse i sig från början och ingen korshänvisning kommer bidra med poetiskt bildspråk om en vart omedveten om sina bilder under inspelning. Filmen kommer till liv under klippet, men en kan inte skapa liv om en inte har råmaterialet för det. Klippet sker inte bara i klipprummet utan måste vara närvarande genom alla produktionsstadier för att kunna ta konkret form efter ljudet lagts till.

3.3 Regissera filmteam

Att regissera ett filmteam innebär att hålla dem uppdaterade, ge konstnärligt direktiv och se till att det finns en klar ansvarsuppdelning. Under inspelningen är det centralt att hålla sig nära kameran för att se vad kameran ser och för att kunna ge direktiv till kameraoperatören. Innan inspelningsdagen är över är det bra att göra en mental tillbakablick över inspelat material och specificera *cutaway shots* eller inklippsbilder ifall man senare behöver förkorta materialet eller korsklippa segment. (Rabiger 2004 s. 363-367)

3.4 Intervju

Intervju är hjärtat av en dokumentärfilm. En bra intervju uppstår genom mänsklig växelverkan och består av en väletablerad relation byggd på tillit mellan intervjuaren och den som blir intervjuad. (Rabiger 2004 s. 329-330)

Olika miljöer har olika påverkan på den som blir intervjuad. Om intervjun sker i hemmet, på arbetet eller hos en kompis är den som blir intervjuad mer bekväm och kommer ge mer intima och personliga svar. På offentliga platser, t.ex. parker, gator eller stranden kommer den intervjuade känna sig som en av många. Alla påverkas av

omgivningen och öppnar upp sig eller sluter ihop sig beroende på omständigheterna. Vilka som är närvarande bakom kameran under intervjun är också en faktor som spelar roll då det kommer till hur den intervjuade beter sig framför kameran. (Rabiger 2004 s. 332-333)

Förberedelse är nyckeln till en bra intervju. Detta innebär inte endast att öva på frågorna innan intervjun, utan också att slå fast ett hypotetiskt fokus för hela filmen som ger syfte till regin. (Rabiger 2004 s. 331)

Enligt Rabiger (2004 s. 334-335) finns det två sätt att placera den som blir intervjuad framför kameran:

On-axis intervju innebär att den som utför intervjun sitter nedanför kameran med huvudet vid linsen vilket ger illusionen av att den som blir intervjuad talar direkt in till kameran och ger därmed åskådaren en direkt relation till den som blir intervjuad.

Off-axis intervju innebär att den som intervjuar sitter vid ena sidan om kameran. Hos den som blir intervjuad förs blicklinjen i bilden snett åt den sida som intervjuaren sitter. Detta visar att det är någon närvarande bakom kameran som den intervjuade talar till och resulterar i att åskådaren bevittnar intervjun, snarare än att det skapar en relation till den som blir intervjuad. Intrycket är starkare desto längre ifrån kameran intervjuaren sitter.

För att undvika *jump-cuts* i klippet måste en tänka steget längre under intervjun. Genom att planera ett signalsystem med kameraoperatören är det lätt för hen att skifta mellan en vid bild, en medium bildstorlek, och närbild genom att zooma in eller ut på uppmaning mitt under intervjun. Vid bild används för att täcka varje fråga, medium bildstorlek efter påbörjat svar och närbild används för speciellt intensiva eller avslöjande stunder. Genom att ändra bildstorlek kan en omstrukturera och förkorta intervjun, klippa bort intervjuarens frågor och använda längre sekvenser från intervjun i bild eftersom variationen av bildstorlekar uppfyller åskådarens behov av variation (Rabiger 2004 s. 336-338).

3.4.1 Checklista för intervjuer

För en så lyckad intervju som möjligt listar Rabiger (2004 s. 346-347, 399-400) viktiga punkter att tänka på:

- Ha med frågor på ett indexkort för säkerhetsskull
- Eftersom publiken inte vet någonting från tidigare är det viktigt att se till att det finns klagörande information. För att man ska ha alternativ i klippet är det bra att samla in informationen på mer än bara ett sätt.
- Se till att förklara för den intervjuade varför du filmar
- Var inte rädd för att ge regi, omdirigera och avbryta om det behövs
- Led den som blir intervjuad till att inkludera frågan i svaret så att intervjuarens röst lätt kan klippas bort och frågan kan stå för sig själv. Lyssna därför också till början av svaret för att kunna göra en omtagning ifall den intervjuade glömmer att svara med frågan.
- Kolla vem som är närvarande och om de påverkar den intervjuade negativt
- Fråga enkla frågor först och vänta med de svåra frågorna tills den intervjuade känner sig bekväm
- Håll alltid ögonkontakt med den intervjuade
- Lyssna efter undertext och inte bara efter vad du själv vill höra
- Ge feedback genom minspel under intervjun - inte verbalt
- Fråga alltid efter specifikationer, exempel eller berättelser för att framhäva ett intressant påstående
- Be alltid om en andra version ifall den första var klumpig eller för lång
- Var tyst när det finns en chans att den intervjuade har mer att säga
- Se till att allt material som behövs för filmen har samlats in
- Använd inte vaga eller allmänna frågor och fråga inte mer än en fråga åt gången
- Se till att röster inte överlappar
- Ta tid och lyssna på den intervjuade för att inte gå miste om något

4 POSTPRODUKTION

I postproduktionen sätts råmaterialet ihop till en helhet. Till skillnad från spelfilm, var klippet sker utifrån ett färdigt manus och med en färdig plan, sker manuset i en

dokumentärfilm istället under själva editeringsprocessen och utifrån ett tema. Resiz och Millar, (1968 s. 123-124) menar att tolkningen av ett tema är för personligt för att dela upp mellan en manusförfattare, en regissör och en klippare och att separera dessa roller skulle försämra filmens enighet. De skriver att det skulle vara meningslöst att skicka iväg filmen till en självständig klippare, som ofta görs med spelfilmer i Hollywood, eftersom regi och klipp är två sammanfogade faser i en och samma kreativa process. Sålunda är färdigheten av en regissör det samma som färdigheten av en klippare.

Till skillnad från Resiz och Millar (1968), menar Rabiger (2004 s. 407-409) att det behövs en utomstående klippare eftersom regissören själv är för nära sitt material. Eftersom klipparen inte vart närvarande under inspelningen kan denne sätta ihop materialet utan någon känslomässig anknytning och presentera vilka möjligheter och problem som finns ur ett objektiva perspektiv. Rabiger menar att klipparen ska fungera som en andre regissör och att regissören själv bör distansera sig från klippbordet för att kunna betrakta sitt material med nya ögon. I lågbudgetfilmer faller ofta klippningen på regissören själv, något som Rabiger menar att är en farlig ekonomi. Många gånger handlar det istället om rädsla för att förlora kontroll, eller om en övertygelse om att ingen enhetlig film är möjlig att åstadkomma. Försättningsvis framhäver Rabiger att det nästan alltid är ett misstag att klippa sin egen film, framför allt för en oerfaren regissör. En partner i klipprummet hjälper regissören bort från subjektivitet samt ifrågasätter innehållet och kan föreslå alternativa idéer och lösningar. Ofta älskar regissören sitt material för mycket för att klippa bort någonting, eller så tappar hen tron under klippet och kortar ner materialet tills ingen kan förstå det.

Till en början bör regissören och klipparen kolla genom råmaterialet tillsammans för att känna av materialets helhet och peka ut vilka problem som finns. Rabiger menar att det är bra att anteckna och skriva ner oväntade stämningar eller känslor som dyker upp under screeningen. Ingenting förutom det som kan ses eller kännas i råmaterialet är relevant för filmen – proposal och treatment är nu antikviteter, gamla kartor till nybyggda städer. Filmen måste upptäckas i råmaterialet. (Rabiger 2004 s. 415-416)

Enligt Rabiger (2004 s. 410-411, 414) består postproduktionen av att:

- Synka ljud med bild om ljudkällan spelats in separat
- Screena råmaterialet för regissörens och producentens kommentarer och val
- Sortera editeringsmanuset
- Logga material i förberedelse för klipp
- Göra ett första klipp
- Göra ett råklipp
- Utveckla råklippet till ett slutklipp
- Övervaka inspelningen om berättarröst används
- Förbereda och övervaka inspelningen av originalmusik
- Hitta, spela in och placera in multi-ljudspår, såsom atmosfär, bakgrund och synk-effekter
- Övervaka ned-mixningen av dessa ljudspår till en helhet
- Övervaka då titlar och grafik skapas
- Övervaka färdigställandet av postproduktionen
- Korrigera tiden (om filmen måste hålla sig inom en viss tidsram)
- Färgkorrigera
- Göra en *audio sweetening* (justera nivåer, limiting, komprimera, equalize, filtrering, pitch bending och MIDI integration)
- Göra kopior på videorna

4.1 Transkribering och logg

För att spara tid är det nyttigt att föra logg. Division, register eller färgkoder kan hjälpa ögat hitta rätt och kommer slutligen spara tid eftersom det går snabbt att lokalisera material. Transkribering är en annan teknik för att spara tid. Transkribering bör dock inte användas ordagrant eftersom för mycket vikt kan läggas på ord och göra filmen dialogdriven. Ord som ser betydelsefulla ut på papper kan visas vara oanvändbara på skärmen och vice versa— *hur* någon säger något är lika viktigt som *vad* som sägs. (Rabiger 2004 s. 416-417)

4.2 Pappersklipp och struktur

Eftersom dokumentärfilm mestadels är improvisationer om människor som improviserar sig genom livet är det filmade materialet sällan det en tänkt sig. Editering är en andra chans att knyta an med det filmade materialet och göra något fantasirikt av det. (Rabiger 2004 s. 421)

Att hitta en struktur och göra en överenskommelse med publiken innebär att bestämma hur tiden ska hanteras i filmen, i vilken ordning påverkan och effekt visas och ifall någon dramatisk punkt ändrar på den naturliga eller kronologiska ordningen. Medvetet eller omedvetet förväntar sig publiken någon sorts överenskommelse gällande berättelsens premiss, mål eller väg. Publiken behöver en känsla av riktning och en antydd destination. Berättelsens struktur behöver också ett element av utveckling och eftersom mänsklig utveckling sker långsamt kan det behövas indikeras snarare än visas. När ett ämne är stort och förvirrande på makrokosmisk nivå behöver det visas genom mikrokosmiskt exempel. (Rabiger 2004 s. 421-422)

Pappersklipp görs för att få fram underliggande struktur och logisk fakta som en film behöver för att vara framgångsrik.

För att förhindra filmen från att bli dialogdriven är det smartast att börja med sekvenser som har en handling som visar mänskliga processer med en början, en mitt och ett slut. Sedan bör man lista dessa sekvenser och designa en övergripande struktur som driver klippens logiskt framåt i tiden. Det första klippet bör vara konservativt och hållas enkelt – komplexitet bör utvecklas från filmen, inte på papper eller i huvudet. När man testat olika ordningar och juxtaositioner kan det vara nyttigt att sprida ut pappersdelarna av transkriberingen för att ge en övergripande bild. Vissa delar av intervjun eller konversationen hör till särskilda handlingar eftersom platsen är den samma eller den ene kommenterar den andre. (Rabiger 2004 s. 423-427)

Berättelsen utvecklas från ett mer kreativt ställe om en klipper utifrån handling istället för ord. Att använda ord minimalistiskt, *voice overs* istället för *talking-heads*, utvecklas en film var karaktärerna verkar tala utifrån sina liv istället för att tala till en kamera. (Rabiger 2004 s. 425)

4.3 Det första klippet, råklipp och slutklipp

Rabiger menar att det första klippet man gör bör vara en fri och obunden version, utan detaljarbete. Det är viktigt att låta filmen berätta vad den har för mening och försöka betrakta den objektiv. Då man tittar på klippet bör man ställa sig diagnostiska frågor och leta efter undertext samtidigt som man undersöker vad den idealiska tiden för filmen är. Efter det första klippet kvarstår ett råklipp bestående av grovt ihopsatta delar av illustrativt material, intervjuer, montage m.m. Eftersom det är ett råklipp saknar det ett smidigt flöde. Detta kan justeras genom att överlappa klippen och skapa kontrast mellan vad som sägs och vad som görs. Då ett slutklipp är gjort återstår ljudarbete, färgkorrigering, titlar och grafik. (Rabiger 2004 s. 428, 430, 439-440)

5 FÖRPRODUKTION - PROCESSBESKRIVNING

Förproduktionen började med att studerande delade in sig i olika grupper inom medieteamet. *Ann-Christin Bengelsdorff* valdes till huvudansvarig för dokumentärfilmsgruppen och skrev manus för dokumentären om Expedition Arcada samtidigt som jag skrev manus till personporträttet om *Aron Andersson*. *Jenna Johansson* och *Theresa Rauma* tog sig an rollen som A-Foto och *Fredrik Winberg* som A-Ljud. *Hanna Hedengren* var hela gruppens producent. Medieteamet delades inte in efter arbetsroller, utan efter vilka som ville vara stationerade uppe på bergsväggen och vilka som ville arbeta på markplan. De som blev stationerade på bergsväggen var de som hade haft tid att öva flest gånger på övningsväggen i Arcada.

Eftersom expeditionens konceptgrupp behövde formulera hur projektet skulle framställas i medier dröjde det rätt långt in på våren innan medieteamet kom igång med sina arbetssysslor. Stora delar av projektet var oklart en längre tid och det fanns fortfarande oklarheter ända fram till avresedatum. Praktiska och logistiska beslut behövde bestämmas innan stora delar av planeringen kunde fortskrida. När målgrupp, syfte, språk, utrustning m.m. hade bestämts kunde arbetet påbörjas. Projektets plats, personer och motivet med själva resan var redan bestämt när de studerande ansökte om att komma med.

Under förhandsarbetet skrev jag inget *proposal*, utan snarare ett manus som delar vissa likheter med ett *treatment* (se Bilaga 1). Syftet med manuset jag skrev var inte att övertala någon att låta mig göra dokumentären eller för att få finansiering, utan var snarare riktlinjer för filmteamet och mig själv. Jag arbetade mycket nära Ann-Christin Bengelsdorff under denna period – dels för att bolla idéer med varandra och dels för att se till att vi inte skrev samma manus till samma film. Först diskuterade vi modus utifrån Bill Nichols modell (se stycke 2.1.) och landade nära en modell i stil med Nichols poetiska modus. Vi bestämde sedan att filmen skulle vara ett personporträtt i lugnt tempo, som berättas med bilder och handling snarare än en dialogdriven *talking head-film*. Filmen skulle bli ca 15 minuter lång. Hypotesen var att dra paralleller mellan Arons liv och vägen upp för bergsväggen för att skapa juxtaposition och sedan använda klättringen längs väggen som en metafor för hans liv. Vi ville presentera hans mentala styrka i olika delar av hans liv - familj, motgång, framgång, äventyr, högre makter, livsvärderingar m.m. Vi hoppades att temat skulle bädda in varför han äventyrar och måste utmana sig själv samt vad det är som gör att han känner att det är värt alla risker.

För att komplettera manuset skrev jag en lista med intervjufrågor som jag använde som bas i själva intervjun (se Bilaga 2). Denna långa lista med frågor var främst för mig själv, för att hitta en struktur och kunna visualisera hurdant svar jag möjligtvis kunde få. Jag skickade även en fritt formulerad beskrivning till Aron om hur dokumentären skulle se ut och vad grundidén var. Jag bifogade också ett par frågor som jag tänkte att han kanske behövde tänka igenom, samt ett par som jag ville dubbelkolla att var okej för honom att jag frågade.

Expedition Arcada var ett projekt som ingen inblandad tidigare vart med om. Allting var nytt och omfattade mycket och många. Hela projektet måste byggas upp från grunden av de som medverkande – inklusive medieteamets arbetsprocess. Medieteamet hade många möten under förproduktionen för att bestämma hantering av material, utrustning, loggsystem och förvaring m.m.

6 PRODUKTION - PROCESSBESKRIVNING

Under resans gång roterades arbetsuppgifter kontinuerligt och nästan ingen i medieteamet hade samma uppgift varje dag. Många ljud- och registuderande arbetade t.ex. som kameraoperatörer eller klippare och fotografstuderande som bom-operatörer etc. Det var minst tre hjul i rullning varje dag - båda dokumentärfilmerna och minst ett av de korta videoklippen. En fixerad mängd studerande var uppe på bergsväggen och filmade till bägge dokumentärfilmerna och de korta videoklippen eller reklamfilmerna. Resterande var nere på marken. Under tiden Aron var uppe på bergsväggen filmades nästan inget på markplan till dokumentärfilmen om Aron eftersom det inte var relevant till det skrivna manuset.

Förutom att ansvara för en dokumentärfilm delegerades jag att skriva, regissera och klippa tre stycken kortare videoklipp samt två stycken reklamfilmer till sponsorer. Majoriteten av de som var på bergsväggen var foto- och ljudstuderande och när det inte fanns tillräckligt många kameraoperatörer eller bom-operatörer på markplan assisterade jag dessutom med foto- och ljudarbete vid inspelningen av de korta videoklippen och dokumentärfilmen om Expedition Arcada. Eftersom det varken gick att kontrollera materialet som filmades uppe på väggen, eller kolla igenom det som filmats efter inspelningsdagen, bestod mitt regiarbete av att fråga de som vart uppe på väggen om önskat material hade inspelats.

Aron anlände till Frankrike en dag innan han påbörjade sin klättring. Under den dagen regnade det och när det klarnade upp under eftermiddagen gav han sig ut på en klättringsövning. Under kvällen då vi skulle filma intervjun hann vi med tre frågor innan ljudet av regn förstörde intervjun. Dagen efter påbörjades den tre dagar långa klättringen uppe på bergsväggen. Han stannade två dagar efter nedkomst innan han åkte tillbaka till Sverige. Under dessa två dagar behövde intervjun ske om det skulle bli en film. Det var svårt att få tid med honom eftersom många andra grupper också behövde tid med honom för att kunna göra sina jobb. Personligen behövde jag kämpa för att få tillgång till en timme för en intervju då den som ledde kvällsmötet menade att en hel timme var "en absurd förfrågan" varpå en annan menade att jag kunde "gå bakom hörnet och ställa ett par frågor". Till sist fick jag en timme för att utföra intervjun.

Den nästsista dagen Aron var i Frankrike utfördes intervjun. På grund av värmen uteslöt vi tältet där vi tidigare försökt utföra intervjun. Utomhus var solljuset och den hårda blåsten ett stort problem och det tog länge innan vi hittade en plats som fungerade. Det bästa vi hittade under den knappa tiden var en veranda som stod i lä. Grundtanken var att inte visa *talking-heads* i filmen, men på grund av den starka blåsten som gjorde sig märkbar i både bom-mikrofonen och knappmicken, uppenbarade det sig snart att vi måste visa intervjubilden i filmen för att etablera varför ljudet låter som det gör. I och med detta blev bildkompositionen mer betydelsefull än innan. Vi ville ha skärpedjup, och eftersom vi filmade med Sony EX-1, måste vi placera kameran långt bak och zooma in på Aron. Avståndet mellan mig, som utförde intervjun och Aron var ca 3 meter och verandan som till en början var tom, fylldes snart upp med mer och mer människor runtom oss under intervjun.

För att komplettera personporträttet med Aron användes också Pata som en karaktär. Intervjun med Pata skedde tidigt morgonen därpå, uppe på berget i en *portal edge*. Jag intervjuade honom både på engelska för Ann-Christins dokumentär, och på svenska för dokumentären om Aron. Jag hängde säkrad längs berget utanför portal edgen med en Sony EX-1 och røde riktmikrofon NTG1. Pata hade sovit med en studerande som stannade kvar i portal egden och höll mikrofonen åt mig medan jag fokuserade på att hålla kameran stilla. Intervjun med Pata tog ca 20 minuter och frågorna rörde mest expeditionen och hans uppfattning om Aron (se Bilaga 3).

7 POSTPRODUKTION - PROCESSBESKRIVNING

Postproduktionen började med att dela upp allt inspelat material mellan mig själv som skulle klippa personporträttet om Aron, och Jenna Johansson som skulle klippa dokumentärfilmen om Expedition Arcada. Materialet delades upp på 3 hårddiskar var - en backup med allt material, en med allt material som är insatt under klippet och en för användning vid editering.

Ungefär en månad efter expeditionen började jag editeringsprocessen med att transkribera Arons och Patas intervjuer för att få en övergripande överblick. Jag strök över det som inte kändes väsentligt och det som inte skulle gå att klippa i. Jag använde

inget specialprogram för transkribering, utan spelade långsamt upp videoklippen i VLC-player medan jag lyssnade och skrev.

Under Expeditionen hade loggning skett tillsammans med varje överfört minneskort efter en särskild mall som uppgav vem som filmat, vad hen filmat, vilken dag och vilket minneskort. Alla mappar var döpta efter minneskort nr och en kort beskrivning på det inspelade materialet, t.ex. ”CARD 15 - Jennas material, toppen”, ”CARD 13 – 550D Vy-bilder, sjön”, ”Helmet 2 – Aron 9.5” eller ”Heli – första dagen”. Fortsättningsvis skapade jag en mapp vart jag förde över de mappar jag säkert visste att jag inte behövde, bl.a. med material från före resan, material som spelats in till sponsorvideor och de korta videoklippen, samt material som endast bestod av studerande under dagarna innan och efter Aron lämnade Frankrike.

Jag började klippa Arons intervju utifrån transkriberingen för att hitta en dramaturgi i texten. Jag visste direkt efter intervjun vilket stycke som skulle passa bra som avslut i filmen, men början och mitten var fortfarande öppna, och jag behövde komma underfund med hur de olika svaren skulle hänga ihop med varandra för att skapa en dramaturgisk kurva. För att distansera mig själv började jag klippa bildsekvenser för att se hur handlingen utvecklades.

Jag märkte snabbt att flera bilder var oanvändbara för det personporträtt som var planerat. Många bilder var allt för skakiga för stilen eller problematiska att använda eftersom bildstorleken byts var tredje sekund, exponeringen ändras/ND-filter läggs på mitt i bilden, vitbalansen är fel, bilden är helt grön eller helt blå eller någon kommer och ställer sig i vägen i misstag. Vid det här skedet gick det upp för mig att det personporträtt vi planerat inte kunde bli av på grund av bristen på önskade bilder. Jag uppmärksammade också att det varken händer något kritiskt eller dramatiskt och att ingen utveckling sker.

Centrala frågor jag stod inför under editeringsprocessen var hur jag skulle presentera Aron, Pata och projektet samt hur jag skulle ta upp cancern och hur stor roll den skulle få. Jag behövde också fundera på vilket det nya tempot, stilen och budskapet var.

8 SAMMANFATTNING OCH SJÄLVREFLEKTION

I det här kapitlet presenterar jag resultat och svarar på mina forskningsfrågor.

8.1 Analys och självreflektion: Förproduktion

8.1.1 Analys och självreflektion: Modus

Allra först i dokumentärfilmsprocessen diskuterades modus, vilket nästan bestämdes i kontrast till den andra dokumentärfilmen. Trots att filmen inte skulle vara uteslutande *poetisk* per definition borde jag vid ett tidigare skede uppmärksammat den tid och dedikation som krävs för att arbeta inom det formatet. Senast då intervjun blev uppskjuten till efter klättringen borde jag formulerat om grundidén, eftersom det inte skulle finnas tid att planera bilder utifrån intervjun. Eftersom jag inte hade träffat Aron tillräckligt hade jag otroligt svårt att försöka förutspå vad han skulle tänkas svara på frågorna och kunde inte gissa mig till svar som jag kunde planera bilder efter. Att majoriteten av de bilder som fanns på Aron inte skulle fungera märktes också först i klippet eftersom det inte fanns möjlighet att se materialet under inspelningen.

8.1.2 Analys och självreflektion: Forskning

Större delar av vad forskning innebär (se stycke 2.2.) var redan bestämt av skolan och konceptgruppen. Var filmen skulle spelas in (La Grave, Frankrike); när (år 2015, vecka 19 och 20); varför (synliggöra Yrkehögskolan Arcada); vilka som skulle komma med på resan (utvalda studerande, samt Pata och Aron); vad syftet med resan var (Pata och Aron ska bestiga en bergsvägg) samt hur dagarna kom att se ut var till stora delar redan bestämt av skolan. På grund av detta, och Arons tidspressade schema, förkortades mitt regiarbete därför till hitta en hypotes, skriva ett manus och göra en bakgrundssökning. Att knappt spendera någon tid med personen jag skulle göra ett personporträtt av kom definitivt att påverka arbetsprocessen och resultatet av filmen på ett negativt sätt. Jag behövde inte träffa Aron för att se om han skulle bli en bra medverkande eller inte, eftersom han redan var en förutsatt karaktär, utan snarare för att ta reda på vad jag ville berätta om honom. Eftersom jag knappt hann träffa honom innan vi befann oss i

Frankrike innebar detta att jag mer eller mindre fick utgå från vad jag läst om honom på internet. Trots att en stor del av bakgrundsinformationerna på internet avslöjar mycket om hans privatliv, uppväxt och cancer, ger inte text på datorskärm en bild av hur en person är. Eftersom han knappt fick träffa mig fanns det ingen bas för förtroende heller. Det var otroligt svårt att hitta en hypotes till filmen utan att jag träffat huvudkaraktären ordentligt. Syftet med filmen diskuterade vi via mail varpå jag skickade över frågor som jag ville att han skulle fundera på samt förbereda sig för.

8.1.3 Analys och självreflektion: Proposal och treatment

Som tidigare nämnt skrev jag inget direkt *proposal* (se Bilaga 1) utan snarare ett fritt skrivet riktgivande manus för mig egen och filmteamets skull. Retrospektivt ser jag hur betydelsefullt det hade vart med ett välskrivet manus, *treatment* eller *proposal*. Centrala delar som borde ha inkluderats i manuset (se stycke 2.2.1.) är; mänskliga sanningar beskrivet i bildberättande, personligt och kritiskt perspektiv på det mänskliga tillståndet, dramatisk spänning, konflikter, konfrontationer och personlig utveckling eller en upplösning. Fortsättningsvis borde det också ha funnits riktlinjer för hur filmen skulle utföras praktiskt, exakta bilder och utföranden. Hur svåra delar av manuset skulle filmatiseras borde också anvisats t.ex. följande utdrag från manuset (Bilaga 2):

Symbolisera vägen upp för via ferratan med hans liv. Likheter. Filosofiska tankar kring mental- och fysiskstyrka som behövs inför klättringen(i livet) för att orka vägen framåt och uppåt

Jag nämner aldrig hur filmatiseringen ska ske i manuset och det finns inte några spår efter en sådan fråga i intervjuistan heller (se Bilaga 3). Eftersom den här länken och metaforen var motiveringen till varför nästan alla bilder är från Expedition Arcada, behövde den delen, om någon, vara tydliggjord. Att liknelsen sedan inte fanns med när jag satte mig ned för att börja klippa är ingen konstighet.

Hur, är en central fråga som jag inte redogjorde för tillräckligt noggrant i manuset; hur skall Expedition Arcada presenteras? Hur skall Aron presenteras? Hur skall Pata presenteras? Eftersom dessa är centrala riktlinjer för att publiken ska kunna förstå filmen borde jag haft flera olika alternativ och reservplaner.

Jag nämner inte någon hypotes, premiss eller tema i manuset - ordet *mentalstyrka* nämns endast i förbifarten i manuset och i intervjun. Om jag hade formulerat ett tema i manuset hade det hjälpt mig att hålla linjen på rätt spår under inspelningen.

8.1.4 Analys och självreflektion: Förproduktionens checklista

De största skillnaderna har jag redan diskuterat i stycket ovan. Under arbetsprocessen hade det varit produktivt att ha tillgång till listan.

8.2 Analys och självreflektion: Produktion

8.2.1 Analys och självreflektion: Regi

Rabigers samt Resiz och Millars beskrivning av dokumentärfilmsregissören (se stycke 3.1.) kunde jag till stora delar inte relatera till på grund av det uppenbara skälet att jag inte var i närheten av de medverkande under inspelningen. Under inspelningen kändes det frustrerande att vara distanserad och inte ha någon koll på vad som händer. Det kändes otroligt ångestfyllt och stressigt att inte veta vad som händer och därför inte kunna ge vissa direktiv, svara på vissa frågor eller planera och strukturera efter vad som händer. Det är långsökt att säga att jag arbetade som regissör under inspelningen eftersom jag varken kunde leda filmteamet eller de medverkande. Det är otroligt ångestfullt att ansvara över något som är bortom ens kontroll. Att be någon ta särskilda bilder, fråga hur det gick efteråt, följt av att hoppas på att bilderna är bra fram till det att en sitter vid klippbordet är inget tryggt sätt att arbeta på.

8.2.2 Analys och självreflektion: Regissera medverkande

Under de tillfällen jag var fysiskt närvarande var jag till stor del psykiskt frånvarande. Detta berodde på att jag skrev, regisserade och klippte en del av de korta videoklippen och sponsorvideorna samtidigt som jag ansvarade för dokumentärfilmen. Mycket tid gick åt till att arbeta på de korta videoklippen och sponsorvideorna. Att ansvara för flera olika filmer samtidigt stal fokus från dokumentärfilmen och det går att fråga sig om jag

hade skrivit ett helt nytt manus efter det att första intervjun inte blivit av ifall jag hade haft färre filmer att tänka på.

Under inspelning ställdes vi inför en del utmaningar (se stycke 3.2.). Materialet visar personer som rör sig för snabbt, speciellt i närbilder, t.ex. då de klär på sig klättringsutrustning. Många bilder börjar också mitt under något som redan sker. Jag tror dessa bilder är ett resultat av dålig kommunikation, okunskap och tidspress. Många gånger uppmärksammade filmteamet något som pågick, som ingen informerat om, och fick skynda dit för att be om en omtagning. På grund av en snäv tidtabell var detta inte alltid möjligt. Uppmaningar att de medverkande skulle röra sig långsammare fungerar bara några sekunder och sedan återgår de till snabba rörelser. Mycket av det inspelade materialet liknar vad Nichols kallar *Observations modus* (se stycke 2.1.) och består av direkt och spontan observation av verkligheten. Vid flera tillfällen glöms det bort att en dokumentärfilm inte *är* verklighet utan är en *konstruktion av* verkligheten.

Mycket av det inspelade materialet direkt, spontant och väldigt lite är iscensatt. Detta beror dels på tidspress och dels på Expedition Arcadas natur. Trots att många platser var förbestämda, t.ex. var fotoagraferna skulle hänga längs bergsväggen då Aron och Pata klättrade upp, gällde mycket i stunden och utan omtagning. Geografisk struktur och kamerapositionering var sällan närvarande eftersom när saker hände så hände de och sedan var stunden förbi.

Betydelsen av närvaro och tid syns otroligt bra i klippet - som Rotha skriver (se stycke 3.2.) insåg jag inte betydelsen av korrekt analys under kameraarbetet eller behovet av preliminär observation innan jag började klippa. Det går inte att skapa något som det inte finns råmaterial för och klippet behöver vara närvarande genom alla produktionsstadier.

8.2.3 Analys och självreflektion: Regissera filmteam

Under inspelningen är det centralt att hålla sig nära kameran för att se vad kameran ser och för att kunna ge direktiv till kameraoperatören. Innan inspelningsdagen är över är det bra att göra en mental tillbakablick över inspelat material och specificera *cutaway*

shots eller inklippsbilder ifall en senare behöver förkorta materialet eller korsklippa segment.

Eftersom jag själv inte var närvarande då majoriteten av materialet till dokumentären spelades in ansvarade A-foto för att ge vidare direktiv till samtliga kameraoperatörer på bergsväggen och ansvara för bilderna. Eftersom flera filmer med olika stil spelades in samtidigt hade det varit centralt att upprepa bildlistan även om det skedde utan att veta vad som redan filmats eller inte.

Det finns otroligt få *cutaway shots* och inklippsbilder från expeditionen och att det knappt finns några överhuvudtaget är ett symptom av dålig kommunikation.

8.2.4 Analys och självreflektion: Intervju

Intervjun som gjordes innan klättringen skiljer sig tydligt från den som gjordes efter klättringen. Under intervjun i tältet var det färre personer omkring, mer avskilt och kortare avstånd mellan mig och Aron. Intervjun på verandan har många problem i utförandet (se stycke 6.). Vi satt allt för långt ifrån varandra för personliga svar och allt för många utomstående dök upp i intervjuområdet. Det här resulterade i en väldigt opersonlig intervju. Den starka solen ger också sken av en opersonlig intervju eftersom den får honom att kisa. Då publiken inte ser ögonen på den som talar minskar sympatin för intervjuobjektet.

Placeringen för intervjun var off-axis (se stycke 3.4.), vilket inte var rätt val. Eftersom vi visste att vi knappt ville använda några bilder alls från intervjun skulle bilderna vi väl valde att visa ha större effekt om de var on-axis. Gällande variationen av bildstorlekar valde vi av samma motivering att hålla samma närbild under hela intervjun. Det hade varit en bra omväxling att variera bildstorlek under olika delar av intervjun eftersom intervjubilderna kom att behövas.

Intervjun med Pata tog plats ca 300 m upp längs en bergsvägg. Jag tror att både höjden och den fysiska ansträngningen påverkade uppmärksamheten gällande vad som

svarades på frågorna. Många delar ur intervjun består av meningar som byter riktning innan de avslutats som sedan gör de svåra att klippa i.

8.2.5 Analys och självreflektion: Checklista för intervjuer

Förutom ovannämnda problem och felsteg, fungerade Rabigers checklista för intervjuer väl (se stycke 3.5).

8.3 Analys och självreflektion: Postproduktion

Reisz och Millar menar att manusförfattaren, regissören och klipparen bör vara en och samma person medan Rabiger menar att regissören är för nära sitt material och bör snarare arbeta *med* en klippare än att själv arbeta *som* klippare. Som regissör var jag inte alltid var närvarande och jag kände att jag omöjligtvis kunde stå för nära materialet som filmats och gav mig därför in på att klippa filmen. Då jag granskade materialet för första gången slogs jag av panik eftersom mitt namn kommer stå som ansvarig för en film vars råmaterial är hundra procent främmande för mig. När jag insåg att filmens planerade struktur och tema inte längre fungerade, klippte jag i övertygelse om att ingen enhetlig film var möjlig att åstadkomma med det material som fanns. När Rabiger skriver att det alltid är ett misstag att klippa sin egen film, framför allt för en oerfaren regissör, håller jag med. Under den första tiden tänkte jag snarare på skadekontroll, än att se materialet som en möjlighet att upptäcka ett helt nytt manus och film. En partner i klippet hade hjälpt mig på rätt i ett tidigare skede.

8.3.1 Analys och självreflektion: Logg och transkribering

Efter jag känt av materialets helhet, identifierat problem, fört anteckning om oväntade stämningar eller känslor som dykt upp började jag föra logg och transkribera. Det underlättande att sortera bort och omorganisera materialet. På detta vis blev det lättare att hitta det jag sökte efter bland mängden av material. Transkribering var ett tacksamt sätt att knyta an med materialet på nytt och betrakta intervjuerna kritiskt.

8.3.2 Analys och självreflektion: Pappersklipp och struktur

Jag började med att leta efter en dramaturgi i intervjun och varvade med att klippa ihop passande bildsekvenser för att hitta ett manus och en struktur. Bredvid mig hade jag transkriberingen. Detta hade kanske gått snabbare om jag hade gjort ett riktigt pappersklipp (se stycke 4.2.) istället för att leta mig fram under tiden jag klippte i Premiere Pro CC. En annan anledning till varför denna fas tog lång tid berodde på min oförmåga att lita på att strukturen skulle hålla. Jag kände hela tiden att jag måste testa mig fram och se hur två bilder klippte mellan varandra med övergångar tillika som jag ville klippa till referensmusik. Jag tror att tilliten till strukturen kommer med erfarenhet och vana.

Den dramatiska kurvan var svår att hitta i klippet eftersom ingen dramatisk punkt var inplanerad från början. Under intervjun finns inget dramatiskt avslöjande (se 8.2.4.) och varken Pata eller Aron möter någon motgång under klättringen. De var knappt andfådda. Det sker inte heller någon personligutveckling, och inga bilder hade planerats med det syftet. Tiden följer ingen kronologisk ordning utan börjar med inklippsbilder från väggen tillsammans med en V.O. var Aron beskriver vad han tänker då han är ute på äventyr. Jag ville börja med att beskriva ett tema och skapa en känsla istället för att ha ett kronologiskt narrativ. Försättningsvis behövde jag etablera varför alla bilder är från Frankrike och presentera Expedition Arcada. Det här var en utmaning eftersom planen var att presentera det i en intervju med Pata som det sedan visade sig att inte gick att klippa i. Det borde definitivt funnits en alternativ lösning till hur projektet skulle presenterats. Jag övervägde att klippa in en trailer som gjorts inför Expedition Arcada (<https://www.youtube.com/watch?v=StJ6RGIpGJU>) följt av snabba klipp från expeditionen, men slopade idén rätt snabbt eftersom en sådan tillbakablick inte kändes stilmässigt enhetligt. Jag bestämde mig slutligen för att presentera expeditionen genom en text som dyker upp efter anslaget. Försättningsvis behövde jag presentera Aron och cancern som lämnat honom rullstolsburen. Eftersom jag blivit ombedd att inte låta cancern ta för stor plats eller göra filmen dyster behövde jag också hitta ett lättsamt sätt att presentera cancern på. Eftersom ingen personlig utveckling sker i bild hade en möjlighet vart att skapa en dramatisk kurva genom att använda cancern som kontrast till det som framstår som platt. Grundtanken hade vart att använda skadan inför OS som

vändpunkt, men det höll inte i klippet och resultatet blev en platt kurva. Pata's beskrivning av Aron fick presentera cancern för att hålla ämnet så lättsamt som möjligt. Det var rätt knepigt att ge Pata en egen roll eftersom det inte fanns tillräckligt med material med honom från klättringen eller tillsammans med Aron.

Den största utmaningen i klippet uppenbarade sig när jag märkte att det knappt fanns *cutaway shots* eller inklippsbilder från Arons klättring. Bilder som hade behövts för att bygga en längre fungerande sekvens är t.ex. närbilder på händer som klättrar upp, närbild på karbinhakar vid fastsäkring i väggen och närbilder på Arons ansikte (den tätaste bildstorleken som finns är halvbild). Förutom att många bilder inte existerar var också många bilder, som tidigare nämnt, oanvändbara p.g.a. problem vitbalans, skakighet, bildstorlek som ändras var tredje sekund, exponering som ändras/ND-filter som läggs på mitt under bilden. Eftersom många bilder och bildsekvenser inte fungerade längre än ett par sekunder blev bilderna korta och klippet snabba, något som resulterade i ett snabbt tempo.

8.3.3 Analys och självreflektion: Det första klippet, råklipp och slutklipp

Rabiger menar att det första klippet en gör bör vara en fri och obunden version, utan att arbeta på några detaljer. Det är viktigt att låta filmen berätta själv vad den har för mening och försöka betrakta den objektivt. Då en tittar på klippet bör en ställa sig diagnostiska frågor och leta efter undertext samtidigt som en undersöker vad den idealiska tiden för filmen är. Efter det första klippet kvarstår ett råklipp bestående av grovt ihopsatta delar av illustrativt material, intervjuer, montage m.m. Eftersom det är ett råklipp saknar det ett smidigt flöde. Detta kan justeras genom att överlappa klippet och skapa kontrast mellan vad som sägs och vad som görs. Då ett slutklipp är gjort återstår ljudarbete, färgkorrigering, titlar och grafik.

Som tidigare nämnt fann jag det otroligt svårt att inte arbeta på några detaljer under det första klippet. Eftersom jag arbetade ensam i klippet var det svårt att ställa sig objektivt, även efter några veckors uppehåll från klippandet. Många diagnostiska frågor kändes irrelevanta då jag mer eller mindre kände att jag arbetade med det som var användbart.

8.4 Analys och självreflektion: Sammanfattning

Sammanfattningsvis var det till största del ogynnsamt att inte arbeta inom traditionella ramverket för dokumentärt filmskapande. Mycket som avvek sig från det traditionella var till största del symptom av Expedition Arcadas projektanda, snarare än medvetna val. Många problem som förekom under expeditionen kunde ha undvikits med god planering och tidsstrukturering. Många problem var emellertid svåra att förutspå och ibland påverkades produktionen av utomstående faktorer såsom väder eller olycksfall. Den största missen gällande dokumentärfilmsproduktionen ifråga var utförandet av manus, *proposal* eller *treatment* eftersom det skapade en kedjeeffekt som kom att påverka faserna som följde.

Fortsättningsvis känns det otryggt att arbeta som regissör och inte ha möjlighet att utföra definitionen av arbetsbeskrivningen. Att inte veta något om materialet som spelats in för en film som jag skulle ansvara för var ingenting som var planerat, utan snarare något som råkade ske. Om man är menad att regissera en film behöver man få arbeta inom denna roll, annars går det att fråga sig om en regissör behövs överhuvudtaget. Att hålla två separata roller, regissör och klippare, inom mig fungerade inte då jag kände att den ena uteslöt den andra.

9 SLUTDISKUSSION

I detta stycke diskuterar jag avslutningsvis frågeställningen i mitt arbete och valet av källor för att till sist avsluta med några slutord.

9.1 Reflektion kring frågeställningarna

Retrospektivt ser jag att mina frågeställningar är tangerande och riskerar att kännas allmänt vedertagna om de inte bottnat sig i Expedition Arcada som projekt. Man kan fråga sig om det är paradoxalt att undersöka skillnaden mellan en produktionsprocess inom projekt och den traditionella produktionsprocessen eftersom ingen dokumentärfilm är den andra lik och varje produktion står inför egna utmaningar som är

unikt för just den. Det kan kännas självklart att det är ogynnsamt att avvika från den traditionella produktionsprocessen och det kan kännas självklart att det är negativt att inte ha någon kontroll på material som spelats in när en arbetar med manus, regi och klipp inom en produktion. Men eftersom dokumentärfilmen jag ansvarade för inte gick som planerat kändes frågorna centrala för att bena ur exakt var det gick fel och varför, samt öppna upp för förståelse för liknande projekt i framtiden.

Frågeställningarnas struktur tillät en tillfredsställande avgränsning och öppnade upp för en relevant analys. Trots detta ifrågasätter jag den teoretiska delens relevans då den kan tyckas för lång och uppenbar för den som studerat eller arbetat med film. Även om jag tidigare upplevt en produktionsprocess är det ändå annorlunda att undersöka processen svart på vitt med hjälp av litteratur. Efter att ha använt Michael Rabigers, *Directing the Documentary* 2004, som bas för detta arbetes teori förefaller det mig inte längre att praktiskt utförande är tillräckligt, utan även teori om praktiskt utförande är ett behov för en fullständig inlärningsprocess.

9.2 Slutord

Som jag nämnt flera gånger i det här arbetet var Expedition Arcada ett projekt som ingen inblandad hade tidigare vart med om. Allting måste byggas upp från noll och det tog mycket tid och planering. Om Expedition Arcada skulle utföras en andra gång tror jag att många av de problem som uppstod inte skulle inträffa igen eftersom projektet redan utförts en gång tidigare. Det är lärorikt att analysera projekt som Expedition Arcada för att kartlägga vad som behöver prioriteras då tiden är knapp eller något går fel. Inom ramen för dokumentärt filmskapande har jag fått ett bredare kunskapsområde gällande produktion och yrkesroller genom det praktiska utförandet av Expedition Arcada.

Trots att vikten i detta arbete främst ligger på vad som fungerat mindre bra kommer jag självklart också ta med mig det som fungerade bra och anledningen till varför det fungerade bra. När jag blickar tillbaka på Expedition Arcada kommer inte mitt starkaste minne vara en dokumentärfilm som inte gick som planerat, utan snarare ett lärorikt

projekt med mina studiekamrater där vi delat oförglömliga arbetserfarenheter i de franska alperna.

KÄLLOR

Andersen, Ib, 1998, *Den uppenbara verkligheten – Val av samhällsvetenskaplig metod*, Studentlitteratur, Lund

Nichols, Bill, 2001, *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Rabiger, Michael, 2004, *Directing the Documentary* 4. uppl. Oxford: Focal Press.

Karel Reizs, Gavin Millar, 1968, *The Technique of Film Editing*. 2. uppl. Oxford: Focal Press.

Rotha, Paul, 1935, *Documentary Film*. London: Faber and Faber.

Yin, Robert K, 2003, *Case study research – design and methods*, Sage Publications, Applied social research Method series, Volume 5, Thousand Oaks.

BILAGA 1

Manus

| | |
|-------------------|--|
| Dokumentär | Aron Andersson |
| Längd | ca 15 min |
| Språk | Svenska |
| Stil | Poetisk |
| Av | Frida Ulfsson, Ann-Christin Bengelsdorff |

Struktur

Grundidén till dokumentären är att dra paralleller mellan Arons liv och klättringen upp för via ferratan i Frankrike. Berättelsen utspelar sig i nutid, Frankrike, med reflektiva tillbakablickar från Arons liv. Det som driver handlingen framåt är Arons berättelse, vilken återges genom intervju som sedan används som voice over genom dokumentären. Berättelsen visualiseras med bilder från klättringen och arkivmaterial. Dokumentären har ett poetiskt grepp som förstärks genom ett lugnt tempo och stämningsbilder. Ljudvärlden är lugn och susig.

Vägen upp för väggen symboliserar Arons liv som innehåller motgångar och framgångar, tragedi och hopp med filosofiska reflektioner och tankar om livet.

Pata Degerman har rollen som side-kick och tar oss från Arons liv och dåtid till projektet i nutid. De lär känna varandra och delar berättelser med varandra uppe på väggen och en ny vänskap framskrider under resans gång.

Anslag

(Marknivå, vi anländer till Frankrike)

- Frankrike: poetiska stämningsbilder på omgivningen, observerande bilder på Aron
- Introducera Aron
- Symbolisera vägen upp för via ferratan med hans liv. Likheter. Filosofiska tankar kring mental- och fysiskstyrka som behövs inför klättringen(i livet) för att orka vägen framåt och uppåt.
- Pata & projektet

Bakgrund, dåtid

(Första delen av väggen, förberedelser)

Uppväxt och cancer → sportintresset tar fart

(Mitten av väggen)

Målmedvetenhet, framgångar i sporten, ambassadör för barncancerfonden, välgörenhet (KORT)

Presens, nutid

(Sista delen av väggen)

Vändpunkt: Skadan, OS-, → hur han blir äventyrare

BILAGA 2

ARONS INTERVJUFRÅGOR

FTV
DOKUMENTÄR, ARON
Expedition Arcada 2015

BAKGRUND

- Kan du berätta om din uppväxt;
 - o Vart föddes du? Sverige, stad, livet där?
 - o Har du någon utbildning, gått i skola?
 - o Hur gammal var du då du fick *cancer*?
 - Hur reagerade du på det som sjuåring, visste du vad det innebar?
 - Hur tror du sjukdomen förändrat dig som person, om den har det? Hade du vart samma Aron idag om du gått genom det du har? Hade du fortfarande pysslat med det du gör?
 - o Hur kom du till att börja med sport och äventyr?
 - o Vad allt har du gjort inom sport och tävlat i?
 - o Skadan inför OS → övergången till äventyrare
- Kan du berätta lite om din närmaste sociala krets?
 - o Vilka är de viktigaste personerna i ditt liv?
 - Vem är den *absolut viktigaste* personen i ditt liv och varför?

ARON IDAG, NUTID

- Hur kom du in på *äventyr*?
 - o Vad allt har du gjort?
- Varför just äventyr?
- Varför utsätta sig för riskerna som äventyr innebär, när det är farligt?
 - o Vad tänker dina föräldrar, familj, och närmaste om att du alltid riskerar livet när du åker på äventyr?
 - o Vad tänker du på när du håller på med dina äventyr? Något/någon speciellt?
 - o Vad driver dig då det är riktigt tufft?
 - o Något som gör dig rädd?
- Hur kom du till att bli ambassadör för barncancerfonden?
 - o Vad betyder det för dig?
 - o Vad är dina tankar kring välgörenhet? Varför är det viktigt?
- Kan du berätta lite om vad du föreläser om?
- Helt filosofiskt; tankar gällande gud eller någon annan högre makt
- Vad är viktigast för dig i livet, vad värderar du?
 - o Några speciella egenskaper i människor osv?

BILAGA 3

PATAS INTERVJUFRÅGOR

FTV
DOKUMENTÄR, ARON
Expedition Arcada 2015

- Kan du berätta om Expedition Arcada, hur den växte fram?
- Kan du berätta om hur du först fick kontakt med Aron?
- Kan du berätta om första mötet, uppfattning om honom?
- Vilka egenskaper gillar du hos honom?
- Likheter mellan er båda?
- Vad tar du med dig för minnen från den här resan?
- Kommer ni göra något projekt tillsammans igen?
- Hur skiljer sig det här äventyret från alla andra du gjort?
(vilka nya erfarenheter har det gett dig?)